

Cave carmen: o uso da habanera na abertura *Gabriela, Cravo e Canela*, de Fernando Lopes-Graça

Guilhermina Lopes

(Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP /
Universidade Nova de Lisboa, Lisboa)

Resumo: Apresento, neste artigo, uma análise da abertura sinfônica *Gabriela, Cravo e Canela* (1963), do compositor português Fernando Lopes-Graça (1906-1994), inspirada no romance homônimo de Jorge Amado. Destaco alguns aspectos da relação entre a ambientação no romance e na música, tomando como ferramenta de análise a identificação de tópicos. Partindo das categorias de relações transtextuais de Gérard Genette (1982, 1987) e de sua adaptação à análise musical por Paulo Ferreira de Castro (2015), abordo o uso do padrão rítmico da habanera como elemento estruturador da partitura e, mais especificamente, do motivo *Prends garde à toi!* entoado pelo coro na *Habanera* da ópera *Carmen*, de Georges Bizet, destacando o paralelo entre as características de sensualidade e liberdade associadas às duas personagens. Acrescentando a ingenuidade e a espontaneidade infantil de Gabriela, associo estas características ao que identifico como tópicos circenses e pastorais, estas últimas também observadas na análise literária de José Paulo Paes (2012) e relacionadas por este autor aos conceitos de “bom selvagem” e “criança-juiz”. Tomando como base as análises de *Carmen* por Susan McClary (2002) e de *Gabriela* na nota de encarte de João de Freitas Branco (1967), discuto a ideia de “morte necessária” da mulher que foge às expectativas morais e sociais e sua subversão por Amado e Lopes-Graça, esta realizada musicalmente a partir do recurso de anticlimax. Aponto brevemente, por fim, a questão da presença e a pertinência do exotismo na abordagem musical de *Gabriela*, a partir de sua associação ao erotismo e do uso do *tresillo*.

Palavras-chave: Fernando Lopes-Graça. Gabriela Cravo e Canela. Carmen. Habanera. Intertextualidade.

Cave carmen: The Use of Habanera in the Overture *Gabriela, Cravo e Canela* by Fernando Lopes-Graça

Abstract: In this paper, I aim to present an analysis of the symphonic overture *Gabriela, Cravo e Canela* by Portuguese composer Fernando Lopes-Graça (1906-1994), based on the homonymous novel by Brazilian author Jorge Amado. First, I briefly point out a few aspects of the relationship between the novel's setting and the music, using topic identification as an analytical tool. Starting with Gérard Genette's (1982, 1987) categories of transtextual relations and their adaptation to musical analysis by Paulo Ferreira de Castro (2015), I approach the use of the *habanera* rhythmic pattern as a structuring element of the score and, more specifically, of the motif *Prends garde à toi!* sung by the chorus in the aria *Habanera* from the opera *Carmen* by Georges Bizet, highlighting the parallel between the characteristics of sensuality and liberty associated with both characters. Adding the naivety and childish spontaneity of Gabriela, I relate those characteristics to what I identify as circus and pastoral topics. The latter are also present in José Paulo Paes' literary analysis (2012) and associated with the concepts of “noble savage” and “child-become-judge”. Based on the analyses of *Carmen* by Susan McClary (2002) and of *Gabriela* in the LP booklet by João de Freitas Branco (1967), I discuss the idea of “necessary death” of the woman that does not correspond to social and moral expectations and its subversion by Amado and Lopes-Graça, the latter musically constructed using anticlimax. Finally, I briefly point out the question of exoticism in Lopes-Graça's musical approach to *Gabriela*, considering its relation to eroticism and the use of *tresillo*.

Keywords: Fernando Lopes-Graça; Gabriela Cravo e Canela; Carmen; Habanera; Intertextuality.

LOPES, Guilhermina. *Cave carmen: o uso da habanera na abertura Gabriela, Cravo e Canela*, de Fernando Lopes-Graça. *Opus*, v. 24, n. 3, p. 245-270, set./dez. 2018. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2018c2410>

Este artigo constitui versão revista e ampliada de comunicação apresentada no III Congresso da Associação para a América Latina e Caribe da International Musicological Society (ARLAC-IMS), realizado em Santos em agosto de 2017. Apenas o resumo foi publicado na programação do evento, não tendo ocorrido a publicação dos anais. Uma análise mais detalhada da obra aqui abordada encontra-se em um dos capítulos de minha tese de doutorado (LOPES, 2018).

Submetido em 20/07/2018, aprovado em 25/10/2018.

Gabriela, Cravo e Canela: abertura para uma ópera cómica, sobre o romance homônimo de Jorge Amado, foi composta pelo português Fernando Lopes-Graça entre os anos de 1960 e 1963. Em carta de 13 de setembro de 1960, Amado concede a Lopes-Graça a autorização para compor a abertura e diz estar “sumamente honrado com o fato da pequena Gabriela ter te inspirado uma peça sinfônica”¹. Foi dedicada à Academia Brasileira de Música, possivelmente em agradecimento pela sua eleição como membro correspondente em 1961 (TACUCHIAN, 2004).

A obra² teve sua primeira audição na Holanda em 24 de janeiro de 1964, pela Noordhollands Philharmonisch Orkest, sob a regência do português Joaquim da Silva Pereira (CASCUDO, 1997). Foi gravada pela Orquestra Sinfônica do Porto em 1968, também sob a sua regência. Uma primeira tentativa de apresentação no Brasil seria realizada em 1965 pelo maestro Alceo Bocchino, junto à orquestra da Rádio Ministério da Educação, conforme podemos ler na correspondência entre Lopes-Graça e Guerra-Peixe³, que, à época, integrava a orquestra como violinista. Ricardo Tacuchian (2006:105), a partir da leitura da referida documentação, atribui o problema ao fato de o então diretor da rádio ter sido designado pelo regime militar, que possivelmente fazia reservas à apresentação de uma obra inspirada em texto de um antigo militante comunista.

Jorge Amado recebeu a gravação em 1968 e o maestro Carlos Veiga, amigo do escritor, entusiasmado, decidiu apresentar a obra com a orquestra da Universidade Federal da Bahia. A audição brasileira deu-se a 8 de maio de 1969, num programa que incluía ainda obras de Villa-Lobos, Glazunov e Borodin. Alguns dias depois, curiosamente, Lopes-Graça, que havia aqui estado em 1958⁴, realizaria sua segunda visita ao Brasil, participando do júri do I Festival de Música da Guanabara, no Rio de Janeiro, num roteiro que, desta vez, não incluía a capital baiana. Amado envia ao compositor um recorte do jornal *A Tarde* com a notícia da estreia (Fig. 1). Sem fazer qualquer referência a tentativas prévias de apresentação no Rio de Janeiro, a reportagem destaca a insistência do escritor para que fosse a capital baiana a primeira cidade brasileira a ouvir a abertura. *Gabriela* também seria apresentada e gravada em 4 de dezembro de 1976 pela orquestra da Radiodifusão Portuguesa, novamente sob a batuta de Silva Pereira (SILVA PEREIRA, 2006) e em 14 de julho de 2006, ano do centenário de nascimento do compositor, no Teatro Nacional São Carlos, pela Orquestra Sinfônica Portuguesa, dirigida por Cesário Costa (CENTRO, 2016).

¹ Não foi ainda possível ter acesso às cartas enviadas por Lopes-Graça, uma vez que a correspondência do escritor, aos cuidados da Fundação Casa de Jorge Amado, em Salvador, ainda não está disponível para consulta pública. A data de 1963 é a que consta da edição autógrafo, cuja cópia foi obtida junto ao Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, em Cascais.

² Gravação por Silva Pereira e Orquestra Sinfônica da RDP. Disponível em: <<https://soundcloud.com/guilhermina-lopes/39-gabriela-cravo-e-canela-op-156/s-LEclZ>>. Coleção Centenário Fernando Lopes-Graça. Arquivos da RDP (Radiodifusão Portuguesa), Antena 2. Reprodução autorizada.

³ Carta de Guerra-Peixe a Fernando Lopes-Graça de 16 de julho de 1965 e carta de Lopes-Graça a Guerra-Peixe de 12 de agosto de 1965.

⁴ Entre os meses de agosto e outubro, realizando recitais e conferências em São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Belo Horizonte e Florianópolis (ASSIS, 2013. LOPES, 2018. TACUCHIAN, 2004).



Fig. 1: Reportagem sobre a primeira audição brasileira de *Gabriela* (GABRIELA, 1969).

Segundo Romeu Pinto da Silva (2009), João de Freitas Branco (1967) e Sérgio Azevedo (2006), não era intenção de Lopes-Graça compor uma ópera inteira, mas propor, num bem-humorado jogo, uma “abertura sem ópera”, ou uma “abertura real para uma ópera imaginária” (2006), nas palavras de Azevedo. Na música, os doze primeiros compassos (excerto até 43” na gravação de referência) trazem, com lentos arpejos de Si₂ maior, à maneira de instrumentos sendo afinados (ideia que remete ao início da 9ª Sinfonia de Beethoven - Fig. 3), essa “expectativa de abrir-do-pano”, nas palavras de Freitas Branco (Fig. 2).

Tranquilo, = 80

Arpa
p ma sonoro

Violini
sord.
pp

Violas
sord.
pp

Violoncelli
sord.
pp

Contrabassi
sord.
pp

Fig. 2: “Abrir do pano” em Gabriela. Edição da autora a partir do manuscrito autógrafa.

Allegro ma non troppo, un poco maestoso. (♩ = 88)

Flauti 1, 2

Oboe 1, 2

Clarineti 1, 2
in B \flat

Fagotto 1, 2

Corni 1, 2
in D

Corno 3, 4
in B \flat (basso)

Trombe 1, 2
in D

Timpani
in D, A

Violino I
sotto voce
pp

Violino II
pp

Viola
pp

Violoncello
pp

Contrabasso
pp

Fig. 3: Início da 9ª Sinfonia de Beethoven, possível referência para o “abrir do pano” de Gabriela (BEETHOVEN [1824] 2009).

Uma primeira escuta, referenciada pela leitura do romance, põe em relevo a alternância entre momentos de agitação e tranquilidade, possivelmente refletindo a surpresa da simplória Gabriela ao chegar à cidade de Ilhéus (sul da Bahia), ou até mesmo a atmosfera da cidade no início do século XX, misto de raízes rurais e desenvolvimento urbano⁵.

Progresso era a palavra que mais se ouvia em Ilhéus e em Itabuna naquele tempo. Estava em todas as bocas, insistentemente repetida. Aparecia nas colunas dos jornais, no cotidiano e nos semanários, surgia nas discussões na papelaria Modelo, nos bares, nos cabarés. Os ilheenses repetiam-na a propósito das novas ruas, das praças ajardinadas, dos edifícios no centro comercial e das residências modernas na praia, das oficinas do *Diário de Ilhéus*, das marinetes saindo pela manhã e à tarde para Itabuna, dos caminhões transportando cacau, dos cabarés iluminados, do novo Cine-Teatro Ilhéus, do campo de futebol, do colégio do dr. Enoch, dos conferencistas esfomeados vindos da Bahia e até do Rio, do Clube Progresso com seus chás dançantes. “É o progresso!” diziam-no orgulhosamente, conscientes de concorrerem todos para as mudanças tão profundas na fisionomia da cidade e nos seus hábitos. Havia um ar de prosperidade em toda parte, um vertiginoso crescimento. Abriam-se ruas para os lados do mar e dos morros, nasciam jardins e praças, construíam-se casas, sobrados, palacetes. Os aluguéis subiam, no centro comercial atingiam preços absurdos. Bancos do sul abriam agências, o Banco do Brasil edificara prédio novo, de quatro andares, uma beleza! (AMADO, [1958]⁶ 2012: 19)⁷.

O compositor não faz uso direto de temas ou instrumentos tradicionais, mas em alguns trechos utiliza-se de recursos que evocam a música da região Nordeste do Brasil, como alguns motivos em modo mixolídio com quarta aumentada⁸, duetos de flauta e *piccolo* com alternância de

⁵ Embora não tenha visitado precisamente a cidade de Ilhéus, devemos ter em mente que Lopes-Graça esteve em Salvador durante sua primeira viagem ao Brasil, em 1958, e que, como relatou em um postal enviado aos seus amigos Manuel e Berta Mendes, não teve de sua experiência na cidade as melhores impressões: muito calor e desorganização, tanto do ambiente urbano quanto dos compromissos para ele preparados. A sua leitura do romance foi, portanto, mediada por essa experiência concreta, que teria possivelmente contribuído para o seu retrato da paisagem e dos costumes.

⁶ As datas em colchetes referem-se ao ano da primeira publicação das obras citadas.

⁷ Utilizo como referência na realização das citações a edição de 2012, publicada pela Companhia das Letras. É interessante observar que 1960, ano do início da composição de *Gabriela*, foi o mesmo da publicação da primeira edição portuguesa, pelas Publicações Europa-América, a qual também tive a oportunidade de consultar.

⁸ É provável que Lopes-Graça tenha tomado conhecimento da presença dessa escala na música nordestina em sua correspondência com o compositor brasileiro César Guerra-Peixe. Em carta de 22 de abril de 1957, onde comenta sobre seu recém-concluído livro *A Dança do Côco em Pernambuco*, este faz referência a uma escala “de dó a dó com fá sustenido e si bemol”, cuja semelhança com exemplos publicados no livro *A canção popular portuguesa* (1953), de Lopes-Graça, confirmariam a sua hipótese de que a raiz desse modalismo estaria nas monodias medievais ibéricas. A consulta aos exemplos musicais em *A canção popular portuguesa* não revelou, contudo, a escala utilizada em *Gabriela*. Há melodias que evitam o uso do sétimo grau, gerando ambiguidade entre maior e mixolídio, como é o caso de *Mineta*, romance de Trás os Montes (1953: 85), ou *Ó da casa cavalheira*, cantiga dos Reis do Douro Litoral (1953: 91), e *Lavra, boi, lavra*, toadilha de aboiar do Minho (1953: 64), em que há ambiguidade entre Dó mixolídio e Lá frígio. Convém lembrar que o modo em questão, que também pode ser entendido como um lídio com sétima abaixada ou uma mistura das escalas lídia e mixolídia, não é exclusivo destas regiões, estando presente na música de outras culturas, especialmente do leste europeu, tendo sido utilizado em obras de Liszt, Debussy, Prokofiev, Béla Bartók e no jazz. É também conhecido como escala acústica (*acoustic scale*), escala lídia de dominante ou escala de sobretons harmônicos (*overtone scale*). Cf. Persichetti (1961: 44), Berle (1997: 55), Tymoczko (2011) e Cooper (2015: 354).

sextas maiores e segundas menores, criando um efeito que faz lembrar a sonoridade dos pífaros, e violoncelos com acordes em quartas e terças paralelas sobre um pedal das demais cordas, remetendo ao som das rabecas⁹. No caso dos “pífaros”, os choques de segundas, considerados uma das marcas estilísticas do compositor, e que seriam ouvidos com mais nitidez em uma obra para piano ou coro, apresentam-se aqui camuflados pelo timbre das madeiras como elemento de rusticidade.

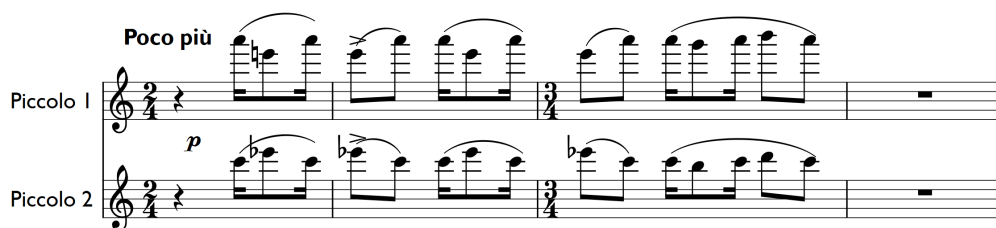


Fig. 4: Piccoli “imitando pífaros” em *Gabriela* (c. 21 a 23). Edição da autora a partir do manuscrito autógrafo.

Partindo do trabalho de estudiosos como Kofi Agawu, Leonard Ratner, Robert Hatten e Raymond Monelle sobre a música europeia dos períodos clássico e romântico, Acácio Piedade (2011) propõe algumas tópicas¹⁰ específicas da música brasileira. Adaptando sua proposta, podemos interpretar os elementos musicais há pouco descritos como tópicas nordestinas.

Os momentos de agitação são marcados por uma textura mais densa, dissonante, com intervenções dos metais, numa tentativa de ilustrar a paisagem sonora da Ilhéus em modernização que, numa livre adaptação da proposta de Piedade, aqui chamo tópica urbana. Outro aspecto musical que contribui para a “crônica de uma cidade do interior”, subtítulo do romance, é a presença, na orquestração, de instrumentos mais associados às bandas de música (chamadas “bandas filarmônicas” em Portugal), como o sarussofone contrabaixo – que pode ser substituído por saxofone alto em Mi_b – e o saxofone, além de uma grande variedade de instrumentos de percussão, o que também pode ser associado ao que Piedade chama tópicas “época de ouro”.

José Paulo Paes, no ensaio *Arte de mestre* ([1991] 2012)¹¹, destaca no romance a justaposição de duas linhas narrativas: uma coletiva, centrada na luta entre o exportador de cacau

⁹ Reminiscências do comentário de Guerra-Peixe, em carta de 28 de maio de 1958, podem ter servido de inspiração a Lopes-Graça para o uso desse recurso de orquestração: “Ontem o ‘Quarteto de Cordas Municipal’, de São Paulo, executou o meu QUARTETO N. 2 [...] Baseado nas escalas nordestinas (escalas medievais e outra de origem africana), a coisa é completamente diversa disso que está na SUÍTE N. 1. No começo, o público se assustou com a obra. Não por causa de dissonâncias, que não são muitas, mas, parece-me, por causa do caráter um tanto áspero e estranho de um toque do segundo violino, imitando a rabeca nordestina... Finalmente, o público foi aceitando o negócio e a música foi aplaudida”. Não sabemos se Lopes-Graça dispunha desta partitura, mas podemos observar que Guerra-Peixe enfatizou, no seu quarteto, não apenas o elemento tímbrico, a partir das articulações acentuadas com o talão do arco, mas também buscou retratar os pedais com cordas soltas, muito frequentes no idiomatismo da rabeca nos dois países. Lopes-Graça certamente teve contato com a rabeca em Portugal durante as pesquisas realizadas em parceria com o etnólogo corso Michel Giacometti. Um exemplo é a chula recolhida no concelho de Resende (Viseu), reproduzida no primeiro volume da antologia de discos *Música Regional Portuguesa* (LOPES-GRAÇA, GIACOMETTI, [c.1968-1970] 2008).

¹⁰ Segundo o referido autor (2011: 103), uma possível definição de tópicos seria “elementos e figurações musicais [rítmicos, melódicos, harmônicos, tímbricos ou uma combinação destes] que [...] carregam consigo nexos socioculturais e históricos que, de alguma forma, são experimentados [e, pode-se dizer, compartilhados] pelos músicos e audiências”.

¹¹ Republicado como posfácio à edição de 2012 de *Gabriela* pela Companhia das Letras.

Mundinho Falcão e os coronéis, representados por Ramiro Bastos, e uma individual, centrada no romance entre Nacib e Gabriela. Tal duplicidade faz-se também presente no título, cuja primeira parte traz o nome da protagonista e a segunda tem como foco os acontecimentos da cidade. Confluem e dialogam, segundo o referido autor, as questões da sujeição/libertação feminina e do atraso/progresso urbano. No presente artigo, concentramo-nos na primeira questão, porém sem desconsiderar a segunda, dado que esta confluência também se verifica no plano musical.

Para o ouvinte familiarizado com o repertório operístico, destaca-se na abertura a referência à *Habanera* da ópera *Carmen* de Georges Bizet, mais precisamente o refrão “*Prends garde à toi!*” (Toma cuidado!) entoado pelo coro, que, em *Gabriela*, é repetido três vezes, alternando saxofone alto e cordas agudas com cordas e madeiras graves (c. 81 a 83), e volta a aparecer claramente no saxofone no compasso 100. Apesar de reconhecível, não se trata de uma citação literal em termos intervalares, mas ligeiramente modificada, com uma quarta justa, uma terça maior e uma terça menor, em vez de uma quarta justa seguida de duas segundas maiores, como no original¹².



Fig. 5: Primeira aparição do “tema” de *Gabriela* (c. 78 a 83).



Fig. 6: Refrão “*Prends garde à toi!*” da *Habanera* de Bizet (BIZET [1877]: 51).

Uma análise mais atenta leva a perceber a célula rítmica base da habanera – com ligeiras modificações – como elemento estruturador de toda a partitura, presente também nas tópicas nordestinas¹³ e circenses – de que falaremos mais adiante –, embora com diferentes desenhos melódico-harmônicos. Temos aqui uma curiosa situação: a habanera como ritmo de dança e, mais

¹² O *prends garde à toi* original, por sua vez, é semelhante ao início do refrão *L’amour est un enfant de Bohème* (quatro primeiras notas, iniciando-se, porém, por uma quinta justa, inversão da quarta).

¹³ A associação entre a habanera e a tópica nordestina que aqui destaco dá-se pelo uso de uma das variantes da célula rítmica-base desta dança em um excerto de violoncelos *solí* que evoca a chegada dos retirantes a Ilhéus. A harmonia modal e o andamento lento desse trecho dificultam a percepção do ritmo de habanera, o que possivelmente levou, no processo de avaliação deste artigo, ao questionamento da pertinência da relação aqui proposta. Mantive o argumento buscando melhor esclarecê-lo nos parágrafos que se seguem. A mesma relação estabelece-se em outros trechos que evocam a música nordestina, como o de flauta e *piccolo* imitando pífaros.

especificamente, o excerto da *Habanera* de *Carmen* são percebidos como tópica, no sentido de elemento significativo, que se destaca na escuta superficial, nos trechos entre os compassos 78 e 83¹⁴ e 97 e 102 (excerto entre 2'50" e 3'50" da gravação), este último com uma sensível variação agógica que, adaptando o termo de Raymond Monelle (2000), poderíamos denominar uma tópica disfórica da habanera.

Se, por um lado, no início da peça, a presença dos tímpanos e uma maior regularidade agógica remetem para a habanera, a intrincada mistura de referências culturais acaba por destacar, entre os compassos 12 e 14, o elemento nordestino, num excerto que faz pensar na chegada dos retirantes à cidade, em passo lento e cansado, o que dificulta a percepção do elemento habanera enquanto tópica.



Fig. 7: Célula rítmica da habanera “escondida” na tópica nordestina (3 violoncelos soli “imitando” rabecas, c. 12 a 14).

Em seu livro *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), Gérard Genette propõe um estudo das obras literárias a partir do conceito de transtextualidade, que define como “transcendência textual do texto [...], tudo o que o põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”¹⁵ (GENETTE, 1982: 7, tradução nossa).

No ensaio *La musique au second degré* (2015), clara referência ao livro de Genette, Paulo Ferreira de Castro traça um breve histórico do conceito de transtextualidade, desenvolvido a partir da noção mais ampla de intertextualidade, termo que foi pela primeira vez utilizado por volta de 1966 por Julia Kristeva, no contexto da teoria literária pós-estruturalista. A estudiosa estava à época bastante envolvida com a noção de dialogismo de Mikhail Bakhtin. No mesmo período, Michel Foucault, sem usar diretamente a palavra intertextualidade, em seu livro *A arqueologia do saber* ([1969] 1995), destacava as “fronteiras abertas” dos livros e a sua inserção numa rede de referências a outros livros. O termo logo passou a ser utilizado por outros estudiosos, principalmente franceses, por exemplo Roland Barthes, para se referir à presença, em qualquer texto, de diferentes textos.

Segundo Castro (2015), essa forma de ver a relação entre os textos reflete uma

[...] tendência generalizada nos estudos literários e culturais a afastar-se da noção herdada do texto – ou da obra de arte – como um objeto unitário, autocontido e, num sentido pleno, autônomo e original, em direção a uma visão que enfatiza a natureza relacional de todas as produções culturais¹⁶ (CASTRO, 2015: 83, tradução nossa).

¹⁴ Com um breve “aviso” nos compassos 63 e 64.

¹⁵ “[...] transcendance textuelle du texte [...] tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes” (GENETTE, 1982: 7).

¹⁶ “[...] widespread tendency in literary and cultural studies to move away from the inherited notion of the text—or the work of art—as a unitary, self-contained and, in a strong sense, autonomous and original object, toward a view that emphasizes the relational nature of all cultural productions” (CASTRO, 2015: 83).

Genette identifica cinco tipos de relações transtextuais. À primeira categoria o autor chama intertextualidade, referindo-se à presença literal de um texto em outro. A intertextualidade englobaria, portanto, os processos de citação, plágio e alusão. Em sua descrição de tais categorias, na busca de uma adaptação à linguagem musical, Castro acrescenta ainda os procedimentos de colagem.

A segunda categoria é a da paratextualidade. Genette (1987: 3, tradução nossa) define paratextos como “um conjunto de produções, verbais ou não [...], que compõem o entorno de um texto e o prolongam para o apresentar e o tornar presente, garantindo sua recepção e consumo”¹⁷. Temos uma definição mais didática do termo nos próprios paratextos (prefácio e contracapa) elaborados por Richard Macksey para a tradução inglesa (1997: xviii, tradução nossa) como “dispositivos e convenções liminares dentro [peritexto] e fora [epitexto] do livro que formam parte da complexa mediação entre livro, autor, editor e leitor”¹⁸. Seriam os títulos, subtítulos, prefácios, notas de rodapé, epígrafes, sinopses, notas de publicidade etc. No caso da música, deve-se destacar ainda nessa relação o papel das indicações textuais de caráter e andamento (peritexto)¹⁹.

Metatextualidade, isto é, o comentário, crítica ou discussão do texto em outros textos, define a terceira categoria. A quarta categoria de relações é a da hipertextualidade, isto é, o desenvolvimento de um hipertexto (B) a partir de um hipotexto (A) preexistente, por meio de um princípio de transformação. Finalmente, temos a relação de arquitextualidade – situada, segundo Serge Lacasse (2008: 12), no nível mais abstrato. Trata-se das categorias mais gerais (estilo, gênero, modo de enunciação) que envolvem, segundo Castro (2015: 85), a expectativa do leitor.

Castro (2015: 88, tradução nossa) destaca o alerta do próprio Genette para a interconexão entre tais categorias e sua natureza de “ferramentas heurísticas, cujo valor último pode ser aferido apenas em situações analíticas e interpretativas concretas”²⁰. Tomando como base a leitura da teoria das relações transtextuais de Genette por Paulo Ferreira de Castro e suas sugestões de adaptação à análise musical, poder-se-ia dizer que temos na abertura uma relação de hipertextualidade. *Gabriela* é desenvolvida a partir da *Habanera* de Bizet, embora de uma forma aparentemente difusa em que se misturam as referências a essa peça específica e à habanera como gênero de canção e dança. Exploraremos melhor esse aspecto mais adiante.

Concentremo-nos no momento onde juntamos Gabriela e Carmen: o primeiro excerto (c. 78 a 81) traz nas cordas e no saxofone alto, com a marcação da percussão, o que denomino o “tema” de Gabriela – embora se trate de uma frase de sentido bastante suspensivo – baseado no motivo do *prends garde à toi*. Interpreto este trecho como a “impressão” da chegada de Gabriela pela população ilheuense, notadamente a masculina, que já se começa a seduzir. Susan McClary,

¹⁷ “[...] un certain nombre de productions, eles-mêmes verbales ou non, [...] qui en tout cas l’entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le rendre *présent*, pour assurer sa présence au monde, sa “réception” et sa consommation [...]” (GENETTE, 1987: 3).

¹⁸ “Paratexts are those liminal devices and conventions, both within and outside the book, that form part of the complex mediation between book, author, publisher, and reader” (MACKSEY, 1997: xviii).

¹⁹ Castro (2015) destaca ainda, no caso da música, a relação transmediática entre texto e paratexto, uma vez que este assume normalmente a forma linguística ou visual.

²⁰ “[...] heuristic tools, whose ultimate value can only be gauged in concrete analytic and interpretative situations” (CASTRO, 2015: 88).

sobre Carmen, observa a associação entre a incitação do desejo e um padrão rítmico de dança, que, em suas palavras, “envolve a parte inferior do corpo, exigindo meneios dos quadris em resposta”²¹ (2002: 57-58, tradução nossa). Podemos dizer o mesmo sobre a “sorridente e meneante Gabriela” (nas palavras de Freitas Branco), embora não da mesma maneira.

O referido excerto musical traz, à partida – utilizando mais uma vez os termos de Genette –, um paratexto: a seção inicia-se com a indicação de caráter *lusingando*, expressão italiana que pode ter os sentidos de “adulando, seduzindo, acariciando” (GROVE, [2001]). A escolha da palavra faz traçar um paralelo com a sedução de Carmen, mas já indica uma sedução diversa, não o impacto da cigana *dominatrix* e *femme fatale* (McCLARY, 2002. LOCKE, 2009), mas uma sedução gentil, mais sutil e graciosa. Podemos interpretar o excerto entre os compassos 97 e 102 como um olhar mais detalhado de Lopes-Graça sobre Gabriela. Numa textura menos densa, seu “tema” é trazido agora por um saxofone solo, instrumento cuja associação à sensualidade é referida nos dois encartes que acompanham as gravações, erotismo que, conforme destaca Ralph Locke, está também carregado de exotismo²². O solo de Gabriela é imitado contrapontisticamente por uma trompa (Fig. 8), que se poderia talvez entender como um homem seduzido que a segue.

Fig. 8: Segunda aparição do tema de Gabriela (c. 97 a 102).

²¹ “[...] engages the lower body, demanding hip swings in response” (MCCLARY, 2002: 57-58).

²² Lembremo-nos, por exemplo, da proeminência desse instrumento no *Boléro*, de Maurice Ravel, composto originalmente para um balé de caráter espanhol da coreógrafa Ida Rubinstein, recebido à época como altamente escandaloso.

Além do erotismo e do exotismo, outro traço da personalidade de Gabriela é aqui sugerido: o seu jeito um tanto desengonçado, representado pelo ritmo defasado do chocalho. Considerando-se os excertos mais estreitamente relacionados à ária da personagem de Bizet, à luz da adaptação da teoria de Genette proposta por Castro, podemos dizer que Lopes-Graça realiza aqui uma paródia – transformação lúdica – da *Habanera*, sugerindo uma Gabriela que é uma “Carmen desajeitada”. Não quero dizer, com isso, que o compositor português pretenda inferiorizar a personagem amadiana. Entendo, na verdade, como uma cúmplice brincadeira com as referências prévias do ouvinte, na tentativa de criar um retrato o mais sutil possível da personagem.

Outra característica presente na abertura é a ingenuidade infantil de Gabriela, representada por frases rápidas das flautas e *piccoli* e pelo que chamo “tópicas circenses” (excerto entre os compassos 174 com anacruse e 201 – entre 5’40” e 6’25” da gravação). Proponho interpretar a densa e movimentada textura nas cordas, madeiras e percussão, com a referência proeminente do *prends garde à toi* pelos metais, compreendida entre os compassos 174 e 183 como o “alvorço” da chegada do circo à cidade. O ritmo sincopado numa textura um pouco menos densa, de cordas, metais, madeiras graves e percussão pode ser entendido como uma referência aos desengonçados palhaços (c. 183 a 186). Podemos talvez entender, por sua vez, o progressivo adensamento da textura, em legato e predomínio de cordas e madeiras como as graciosas bailarinas.

A participação dos instrumentos de sopro e percussão nesses trechos pode também ser entendida como um pastiche (imitação lúdica de um estilo) da música circense.

As intervenções mais ligeiras de flautas e percussão ao longo da peça poderiam ainda ser relacionadas às Pastorinhas, folgado tradicional nordestino ligado ao período do Natal e festas de Reis. José Paulo Paes (2012: 327) identifica também em sua análise literária uma ética pastoral, relacionada a uma oposição de base entre vida natural e artificial²³, à qual associa os conceitos de “bom selvagem”, proposto por Rousseau, e de “criança-juiz” – visão crítica das convenções a partir da perspectiva da ingenuidade –, proposto por William Empson em seu estudo da personagem Alice, de Lewis Carroll.

No romance, o fascínio pelo circo e pelas Pastorinhas desencadeia fugas de Gabriela de sua condição de “senhora dona”, já casada com seu antigo patrão Nacib, as quais constituem momentos marcantes de alegria infantil associada ao seu desejo de liberdade, outro de seus traços marcantes.

Gabriela não enxergava mais nada além do terno de reis, das pastoras com suas lanternas, Nilo com seu apito, Miquelina com o estandarte. Não via Nacib, não via Tonico, não via ninguém. Nem mesmo a cunhada de nariz insolente. Seu Nilo apitava, as pastoras formavam, o bumba meu boi já ia adiante. Outra vez apitava, as pastoras dançavam, Miquelina volteava o estandarte na noite. “As pastorinhas já vão noutra parte cantar...”. Iam noutra parte cantar, pelas ruas dançar. Gabriela descalçou os sapatos, correu para a frente, arrancou o estandarte das mãos de Miquelina. Seu corpo rolou, suas ancas partiram, seus pés libertados a dança criaram. O terno marchava, a cunhada exclamou: “Oh!” (AMADO, [1958] 2012: 271-272).

²³ Associada imprecisamente, segundo o autor, à ideia de cidade e campo, visto que a protagonista não demonstra nostalgia de sua terra ou arrependimento pelo êxodo rural.

Prends garde à toi! Cave carmen! O nome da cigana, além de referir a Carmo e carmim, relaciona-se com a palavra latina que significa charme, encanto, feitiço. Se o fascínio hipnotizante de que ambas têm consciência é orgulhosamente usado por Carmen como instrumento de dominação (McCLARY, 2002), para Gabriela é algo que simplesmente não consegue evitar. Ambas querem gozar os prazeres da vida em plena liberdade, dançar a *seguidilla*, beber a *manzanilla*²⁴, ou brincar nos folguedos populares. Se Carmen faz questão de escolher ao seu bel prazer os seus parceiros sexuais, Gabriela relaciona-se apenas com o bonachão Nacib no período anterior ao casamento²⁵, não pelas convenções sociais, mas por ter prazer e satisfazer-se, tanto no aspecto afetivo quanto sexual. Casou-se por insistência do comerciante, sem qualquer interesse de ascensão social.

Segundo Susan McClary, o fato de Carmen ser uma mulher desafiadora das convenções sociais e morais faz de seu assassinato condição inevitável na trama do escritor Merimée e posteriormente de Bizet. O mesmo se pode dizer da morte de Maria, em *Wozzeck*, de Alban Berg, referida por João de Freitas Branco na, em suas palavras, “mais voluntariamente enganadora e completamente eficaz preparação do final” de *Gabriela* (compassos 212 a 242, excerto a partir de 6’30” da gravação).

Engendra-se uma atmosfera expressionista, “mittel-europeia”. Nove das onze [sic] notas da escala cromática entram nesse acorde. Será que no calor dos trópicos a nossa Gabriela, tão espontânea, e natural, e pura nos seus atropelos cívicos se transformou numa outra Maria, a sucumbir nas mãos dum alucinado *Wozzeck*? Nada disso. Uma dúzia de compassos em *allegro non troppo* bastam a explicar-nos que era tudo brincadeira. O si bemol vibrado com toda a alma do timpaneiro dá o sinal ao director de palco. Atenção: acabou a abertura, vai subir o pano (FREITAS BRANCO, 1967).

É o chamado anticlímax, marca estilística de Lopes-Graça observada por Mário Vieira de Carvalho (2006), que consiste em alterações inesperadas de dinâmica, harmonia ou caráter – caso desta peça –, ou ainda finais de peças suspensivos, interrogativos, nas palavras do referido musicólogo.

A espontânea Gabriela não pode ser “senhora dona”, mas pode divorciar-se e ser a concubina de Nacib. Em consonância com a ironia amadiana, temos aqui uma crítica de Lopes-Graça à hipocrisia de uma sociedade de rígida moral e costumes libertinos.

Curiosamente, como pude notar durante a apresentação de uma primeira versão do texto deste artigo em um seminário durante meu estágio PDSE²⁶ na Universidade Nova de Lisboa, *Gabriela* foi percebida pelos colegas portugueses²⁷ como portadora de uma leveza e irreverência pouco comuns ao panorama geral da obra de Lopes-Graça, mais imediatamente associada às

²⁴ Referência ao texto da *Seguidilla*, da ópera *Carmen*, de Bizet.

²⁵ Gabriela inicia seu idílio com Nacib já desinteressada do agressivo Clemente e trai o comerciante com Tonico Bastos apenas quando as regras sociais do malogrado matrimônio tornam a relação insustentável.

²⁶ Sigla de “Programa de Doutoramento Sanduíche no Exterior”, programa da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por meio do qual são concedidas bolsas para que doutorandos de universidades brasileiras realizem parte de suas pesquisas em instituições estrangeiras. Realizei o referido estágio no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, ligado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, de setembro de 2015 a julho de 2016.

²⁷ Um destes colegas inclusive relatou ter sido aluno do compositor na Academia de Amadores de Música.

ideias de seriedade e tensão. Conforme já mencionado, mesmo os choques intervalares, tão presentes em sua escrita, apresentam-se aqui camuflados como elemento de rusticidade dos pífaros imitados pelos *piccoli*. O anticlímax do “falso final” (anexo 2) talvez seja a única assinatura perceptível do compositor. Justamente esse recurso é assinalado por Mário Vieira de Carvalho (1987, 2012) como de intenção humorística (seja de matiz jocoso, irônico ou desafiador) em diversas de suas obras, como, por exemplo, em *Os adufes troam na romaria da Senhora da Póvoa de Val-de-Lobo*, das *Viagens na minha Terra*.

Habanera: instrumento consolidado de caracterização ou marca de exotismo?

Ao tentarmos verificar o papel do exotismo na abordagem musical de Lopes-Graça a partir de seu uso da habanera – gênero e ária –, deparamo-nos com um cenário bastante complexo. Segundo a entrada escrita por Frances Barulich e Jan Fairley no *Dicionário Grove de Música*, a habanera é resultado de uma complexa rede de “ida e volta” estabelecida durante séculos entre Cuba, outras ilhas da América Central e distintas regiões da Espanha, como a Catalunha, a Andaluzia e as Ilhas Canárias, além da França e da Inglaterra. O gênero teria influenciado o danzón cubano e o tango argentino, que, por sua vez, a influenciou de volta. Na Espanha, foi absorvida na zarzuela. Acrescento o tango brasileiro ou maxixe, presente na obra de compositores como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, cuja audição muito influenciou as *Saudades do Brasil* do francês Darius Milhaud, obra apontada por Sérgio Azevedo como outra possível referência de Lopes-Graça.



Fig. 9: Uso do ritmo de habanera na mão esquerda do piano – início de *Sorocaba*, de *Saudades do Brasil*, de Milhaud.

Também há que se destacar o parentesco da habanera com a dança afro-brasileira do lundu (ou lundum), que teve grande popularidade em Portugal. A célula rítmica utilizada como base por Lopes-Graça em *Noutros tempos a Figueira da Foz dançava o lundum*, das *Viagens na minha terra* (1954), é a mesma da “habanera de Gabriela” e das tópicas nordestinas.

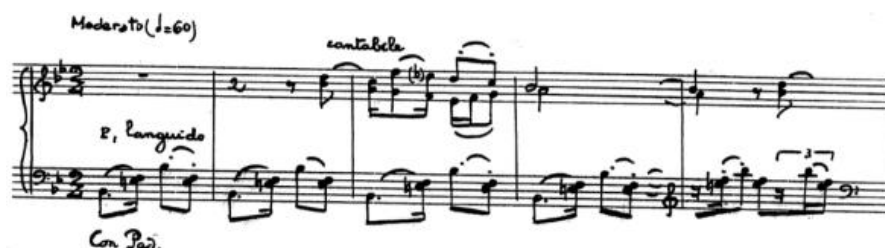


Fig. 10: Início de *Noutros tempos a Figueira da Foz dançava o lundum*, das *Viagens na minha terra*. Reprodução do manuscrito autógrafo em Gama (2013: 4).

Segundo Cacá Machado (2007: 108), a síncopa, nas Américas, constituiu-se, ao mesmo tempo, como um fenômeno recorrente e singular. Diversos gêneros, como o danzón, o ragtime e os tangos argentino e brasileiro desenvolveram-se a partir de deslocamentos rítmicos na interpretação de gêneros europeus, como a contradança e a polca, todos, segundo o autor, “sob o signo da síncopa”. Na seção do *Ensaio sobre música brasileira* dedicada ao ritmo, Mário de Andrade argumenta que, ao chegar às Américas, a síncopa europeia teria se convertido de elemento de exceção em norma, isto é, de contratempo que gera irregularidade e surpresa em elemento recorrente, percebido como regular e constituinte da identidade rítmica. Para o referido autor, a síncopa na música brasileira seria fruto de um frágil equilíbrio entre a síncopa tradicional (pensada a partir da divisão de tempos na quadratura do compasso) e a síncopa “livre” (que tem como base a adição de tempos, sem se prender a um determinado compasso). A intuição de Mário seria corroborada pelo trabalho de Carlos Sandroni sobre o samba (2001), a partir dos conceitos de cometricidade (quando o ritmo confirma o fundo métrico constante) e contrametricidade (quando o ritmo contradiz o fundo métrico constante) propostos por Mieczyslaw Kolinski em seu estudo do jogo de paridades e imparidades rítmicas na música centro-africana.

Conforme observa Machado (2007: 113), “a padronização da síncopa característica pelas casas editoras de partituras no final do Oitocentos criou uma equivalência entre os gêneros sincopados sob o signo nacional”. Isso era percebido por diversas personalidades do meio musical letrado no início do século XX, como Mário e o também já citado Darius Milhaud, que, durante sua passagem pelo Brasil, ficou profundamente intrigado com tais sutilezas, esse “pequeno nada” que o papel não captava e que provavelmente só seus ouvidos puderam ajudar a apreender.



E quanto ao exotismo em *Carmen*? Quão **espanhol**, quão **andaluz** é o uso pelo **francês** Bizet da habanera, reconhecida, ainda que imprecisamente, na partitura como baseada na canção *El arreglito*, do **basco** Sebastián Yradier?²⁸

É certo que, em *Gabriela*, as referências à ária de Carmen e o uso do paradigma rítmico do *tresillo*²⁹ contribuem, conforme já mencionei, para o jogo com as referências prévias do ouvinte, levando-o a estabelecer relações entre as duas personagens. Creio, porém, que seria apressado qualificar como exótica a abordagem de Lopes-Graça partindo simplesmente da consideração do material temático utilizado, uma vez que a difusão mundial, tanto da ópera quanto do ritmo, na qual o exotismo não deixa de ter um importante papel, contribuiu para diluir, naturalizar esse mesmo exotismo.

Outro dado importante é a associação, na habanera como gênero de canção cubana, à figura sensual da mulata (BARULICH; FAIRLEY, 2001). A relação entre exotismo, erotismo e pele escura (ou outras diferenças étnicas) também é destacada por McClary e Locke na análise de

²⁸ Na primeira edição, é indicado apenas “Imitée d’une chanson espagnole. Propriété des Éditeurs du Ménestrel” (Imitada de uma canção espanhola. Propriedade dos Éditeurs du Ménestrel).

²⁹ O *tresillo* é um termo que caracteriza um paradigma rítmico que pode ser entendido tanto como uma subdivisão dos ritmos binários em oito unidades, agrupadas em três, três e dois, ou, mais precisamente, de maneira aditiva, como um agrupamento de três articulações, sendo as duas primeiras mais longas

Fórmulas como , referida por Mário de Andrade como síncopa característica, e , conhecida como ritmo de habanera, são consideradas variantes desse padrão. Conforme discutido anteriormente, esse padrão rítmico não é exclusivo da habanera, estando presente em diversos gêneros ibero-afro-americanos, com sutis diferenças agógicas. Para mais informações, cf. Sandroni (2002).

diversas óperas, como *Carmen* e *Samson et Dalila*, de Camille Saint-Saëns; *Aida*, de Giuseppe Verdi, e até mesmo *Madama Butterfly*, de Giacomo Puccini.

E quanto ao (auto)exotismo em Jorge Amado, que não deixa de dar à sua protagonista um apelido de especiaria oriental que, por sua vez, se relaciona à sua cor, constantemente referida ora como mulata, ora como morena, e de falar sempre no árabe (ou sírio, ou turco, como erroneamente o chamavam) Nacib, destacando também no marido-patrão sua condição de outro³⁰?

Consciente ou inconscientemente, o exotismo (e seu frequente companheiro, o erotismo) teve, tanto ou mais que a propalada universalidade de sua obra, papel determinante na popularidade por ela alcançada³¹, que resultaria em traduções de *Gabriela* para 32 idiomas, e, além da abertura de Lopes-Graça, numa canção de Milton Nascimento, um samba-enredo da escola Estácio de Sá em 1969, três adaptações teledramatúrgicas, uma cinematográfica, um espetáculo de dança, uma fotonovela, uma história em quadrinhos e um espetáculo de teatro musical³² (FUNDAÇÃO).

Podemos pensar que, buscando um retrato o mais próximo possível do livro e, conseqüentemente, mais sutil da personagem e do que a cerca, Lopes-Graça teria se afastado ou, ao menos, estaria munido de uma atitude crítica ao exotismo. Apesar da discussão, já presente em seus textos e pronunciamentos, sobre a construção ideológica do termo “universal”, atribuído à música de determinados países centrais da Europa, a aproximação composicional a uma obra já consagrada pode ser entendida como uma busca de visibilidade e “universalidade” (no sentido de alcance da mensagem), em resistência a uma posição de subalternidade e relativa ausência da música de concerto, tanto brasileira quanto portuguesa.

Considerações finais

Em *Gabriela*, Lopes-Graça apresenta, a partir de um complexo tecido de referências e relações, uma detalhada ambientação do cenário e de suas transformações e caracterização das personagens, notadamente da protagonista. Por meio do anticlímax, o compositor realiza, fiel ao espírito amadiano, uma crítica à hipocrisia da sociedade, com um resultado sonoro que revela um humor pouco associado ao seu estilo.

A leitura e a escuta mediadas por referências contemporâneas acabam por destacar, paralelamente à crítica social, uma crítica de gênero, dado surpreendente ao se considerar criações de autores homens, ainda no início da segunda metade do século XX, entre cujas preocupações conscientes esta não costuma ser apontada.

³⁰ A propósito, a sensualidade ou o apelo aos sentidos também se fazem presentes na obra através da valorização dos aromas e da culinária, associados por José Paulo Paes ao que Bakhtin denominava, em seu estudo de Rabelais, o “antigo complexo folclórico” onde haveria uma equiponderância e indistinção de valores materiais e espirituais – corpo, vestuário, alimentação, bebida, embriaguez, sexo, morte, excrementos.

³¹ *Gabriela* é tratada por grande parte dos estudiosos como romance de transição de uma fase de explícita e dura crítica social para uma mais irônica e bem-humorada, com personagens mais sutis. Segundo Benedito Veiga (2003), os críticos da época dividiram-se entre os que viam esse momento como afrouxamento ou como apuração da crítica social do autor. Os primeiros destacavam o exotismo no romance como um recurso de apelo à popularidade fácil.

³² Acrescentei à listagem constante no site da Fundação Casa de Jorge Amado, além da própria abertura de Lopes-Graça, que ali não está indicada, a minissérie produzida pela Rede Globo no ano de 2012, a canção de Milton Nascimento e o musical de autoria João Falcão, estreado em 2016.

O exotismo, se por um lado, é construído a partir de referências que, de tão difundidas, naturalizam-se, por outro confere interesse às obras em apreço e, no caso do romance, tem sido determinante para sua enorme popularidade.

Por último, mas não menos importante, deve-se destacar a busca de universalidade, preocupação declarada de ambos os artistas e que se manifesta, no caso da abertura, no paralelo proposto entre Gabriela e Carmen, figura de histórica projeção na literatura operística.

Referências

AMADO, Jorge. Carta a Fernando Lopes-Graça. Rio de Janeiro, 13 set. 1960. Documento original digitalizado. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Cascais.

_____. Salvador, 23 de outubro de 1968. Documento original digitalizado. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Cascais.

_____. *Gabriela Cravo e Canela*. 2. ed. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, [1958] 2012.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

ASSIS, Ana Cláudia de. Conversa com Fernando Lopes-Graça: trânsitos culturais na música brasileira. *Musica Hodie*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 168-180, 2013.

AZEVEDO, Sérgio. [Notas de Encarte]. *Gabriela, Cravo e Canela*. In: Coleção Centenário Fernando Lopes-Graça (1906-1994): arquivos da RDP, v. III. RDP: 2006.

BARULICH, Frances; FAIRLEY, Jan. Habanera. In: STANLEY, Sadie. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 10. Londres: Macmillan, 2001. p. 633-634.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphony No. 9 in D minor, Op. 125*. Palo Alto: Center for Computer Assisted Research in the Humanities (CCARH), [1824] 2009. Partitura.

BERLE, Arnie. *Encyclopedia of Scales, Modes and Melodic Patterns*. Pacific: Mel Bay Publications, 1997.

BIZET, Georges; MEILHAC, H.; HALEVY, L. *Carmen*: Opéra Comique en 4 actes. Paris: Choudens et Fils, [1877]. Partitura.

CASCUDO, Teresa. *Fernando Lopes-Graça: catálogo do espólio musical*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 1997.

CASTRO, Paulo Ferreira de. La musique au second degré: On Gérard Genette's Theory of Transtextuality and its Musical Relevance. In: MAEDER, Costantino; REYBROUCK, Mark (Eds.). *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics*. Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 83-96.

CENTRO de investigação e informação da música portuguesa. Disponível em <www.mic.pt>. Acesso em: 11 out. 2017.

COOPER, David. *Béla Bartók*. Ceredigion: Yale University Press, Gomer Press, 2015.

FREITAS BRANCO, João de. [Notas de encarte]. *Gabriela Cravo e Canela, Poema de dezembro, Cinco Estelas Funerárias, Três Danças Portuguesas*. Orquestra Sinfônica do Porto. Direção de Silva Pereira. [s. l.]: Decca, [1967] (Data estimada da gravação segundo o site do Museu da Música Portuguesa). Disponível em: <http://mmp.cm-cascais.pt/>. Acesso em: 2 maio 2016.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1969] 1995.

FUNDAÇÃO Casa de Jorge Amado. Disponível em: <<http://www.jorgeamado.org.br>>. Acesso em: 9 maio 2016.

GABRIELA Cravo e Canela em música. *A Tarde*. Salvador, 8 maio 1969, p. 9. Acervo Fernando Lopes-Graça – Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Cascais.

GAMA, Joana. The Role of Inspiration in the Performance of Programme Music: The Case of “Viagens na minha terra” by Fernando Lopes-Graça. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC & EMOTION (ICME3), 3., Jyväskylä, Finland, 2013. *Proceedings...* Jyväskylä, 2013. p.1-9.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

_____. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GROVE Music Online. *Lusingando*. [2001]. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/o-mo-9781561592630-e-0000017203>>. Acesso em 8 dez. 2018.

GUERRA-PEIXE, César. Carta a Fernando Lopes-Graça. São Paulo, 22 abr. 1957. Original no Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Cascais.

_____. Carta a Fernando Lopes-Graça. São Paulo, 28 maio 1958. Original no Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Cascais.

_____. Carta a Fernando Lopes-Graça. Guanabara, 16 jul. 1965. Original no Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Cascais

LACASSE, Serge. La musique pop incestueuse: une introduction à la transphonographie. *Circuit: musiques contemporaines*, v. 18, n. 2, p. 11-26, 2008.

LOCKE, Ralph. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

LOPES, Guilhermina. *O viajante no labirinto: a crítica ao exotismo na obra musical de temática brasileira de Fernando Lopes-Graça*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331833>>. Acesso em: 16 jul. 2018.

LOPES-GRAÇA, Fernando. *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1953.

_____. Postal a Manuel e Berta Mendes. Salvador, 15 out. 1958. Original na Casa Comum – Fundação Mário Soares. Disponível em: <<http://casacomum.org/cc/pesqArquivo?termo=%22Fernando%20LopesGra%C3%A7a%22&pag=3&nResult=20>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

_____. *Gabriela, Cravo e Canela: abertura para uma ópera cómica*. 1963. Cópia do manuscrito autógrafa no Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Cascais. Partitura.

_____. Carta a César Guerra-Peixe. Parede, 12 ago. 1965. Original na Divisão de Música e Arquivo Sonoro. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

LOPES-GRAÇA, Fernando; GIACOMETTI, Michel. *Música regional portuguesa*. Paços de Brandão: Numérica/PortugalSom, [c. 1968-1970] 2008. 6 CDs.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Editora IMS, 2007.

MACKSEY, Richard. Prefácio e contracapa. In: GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trad. Jane Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. xi-xxii.

McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MILHAUD, Darius. *Saudades do Brazil*. Van Nuys, CA: Alfred Masterwork Editions, s.d. Partitura.

MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

PAES, José Paulo. Posfácio: Arte de mestre. In: AMADO, Jorge. *Gabriela Cravo e Canela*. 2. ed. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PERSICETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: Norton, 1961.

PIEDEDE, Acácio. Perseguindo os fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. O paradigma do tresillo. *Opus*, n. 8, p. 102-113, fev. 2002. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/142>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

SILVA, Romeu Pinto da. *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

SILVA PEREIRA, Orquestra da RDP. Gabriela, Cravo e Canela. In: *Centenário Fernando Lopes-Graça (1906-1994): arquivos da RDP*. v. 3. RDP: 2006.

TACUCHIAN, Ricardo. Correspondência entre Guerra-Peixe e Lopes-Graça. *Revista Música*, São Paulo, v. 2, p. 97-110, 2006.

_____. Relações da música brasileira com Lopes-Graça. *Brasiliiana*, n. 17, p. 12-20, maio 2004.

TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. New York: Oxford University Press, 2011.

VEIGA, Benedito. Gabriela, cravo e canela: a recepção crítica. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 7., 2003, Rio de Janeiro. *Cadernos do CNLF*, série 7, n. 9. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <www.filologia.org.br/viicnlf/anaais/caderno09-12.html>. Acesso em: 2 maio 2016.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. [Notas de encarte.] *Fernando Lopes-Graça: História Trágico-Marítima/Viagens na minha terra*. Hungarian Radio Chorus/ Budapest Symphonic Orchestra/ Budapest Philharmonic Orchestra/Gyula Nemeth/Oliveira Lopes. PortugalSom, 1987.

_____. *Pensar a Música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras, 2006.

_____. Between Political Engagement and Aesthetic Autonomy: Lopes-Graça's Dialectical Approach to Music and Politics. *Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, v. 8, n. 2, p. 175-202, 2012.

OPUS v.24, n.3, set./dez. 2018 263

7 $\text{♩} = \text{♩}$ Grazzioso . = 54

Cl. Bb

Fgt

Cm. F

Tba.

Ptto. sosp.

G. C.

Arp.

Vln.

Vi.

Vcl.

Cbs.

p

sord.

sord.

div.

senza sord. pizz.

p

Anexo 2: Subversão musical da “morte necessária” (anticlímax) em Gabriela (c. 212 a 242)

Meno mosso, tranquilo $\text{♩} = 76$

212

Fl. 1-2 *1 solo* *molto cantabile* *p dolce*

Piccolo

Ob. 1-2

Cl. 1-2

Sass.

Fg. 1-2 *1 solo* *cant.* *p dolce*

Sarr. Cb.

Cor. 1-2 *vis. sord.*

Cor 3

Trb. 1-2-3

Trbni 1-2

Tuba

Timp.

Tamb.

Piatti/Gran Cassa

Maraca

Sil.

Arpa *pp misterioso*

Meno mosso, tranquilo $\text{♩} = 76$

Vl. *Tutti sord.* *sord.* *Meno mosso, tranquilo* $\text{♩} = 76$

Vla. *pp* *2 sole molto cant.* *p dolce*

Vlc. *dolce*

Cb.

2

218

Fl.

Picc.

Ob.

Cl.

Sass.

Fg.

Sar. Cb.

Cor 1-2

Cor 3

Trb.

Tbn.

Tba.

Timp.

Tamb.

Piatti/G.C.

Mrcs.

Sil.

Arp.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

cedendo...

Lento, non troppo $\text{♩} = 66$

Solo *p* espress.

3

1.

a 2

pp

pp

p

cant.

infuori

p

p

p

pp

Lento, non troppo $\text{♩} = 66$

1 solo cant. senza sord.

sonoro

1 solo cant. sonoro

1 solo cant. sonoro

poco ritard... Allegro non troppo $\text{♩} = 116$

226

Fl.

Picc.

Ob.

Cl.

Sass.

Fg.

Sar. Cb.

Cor 1-2

Cor 3

Trb.

Tbn.

Tba.

Timp.

Tamb.

Piatti/G.C.

Mrcs.

Sil.

Arp.

2 soli p cant. senza sord. Allegro non troppo = 116 Tutti

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

[illegible]

[illegible]

.....

Guilhermina Maria Lopes de Carvalho Santos é doutora em Música pela UNICAMP, sob orientação da prof. Dra. Lenita Nogueira. Entre 2015 e 2016, realizou um estágio PDSE-CAPES no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, sob a coorientação do prof. Dr. Mário Vieira de Carvalho. Participante do projeto temático O Musicar Local (FAPESP – UNICAMP/USP), investigadora colaboradora do CESEM-UNL e segunda-secretária da ABET, gestão 2017-2019. Escreve crítica musical para a revista *Glosas*. Principais publicações: “O local nos musicares de Fernando Lopes-Graça” (*Debates*, n. 19), “Mostrando a casa ao visitante: a visão de seis compositores sobre a música no Brasil em entrevista a Fernando Lopes-Graça” (III Encontro Iberoamericano de Jovens Musicólogos – Sevilha, 2016), “Desafio: retrato [de um] desconstelizador” (Colóquio Internacional Voz no Palco – Lisboa, 2016), “As Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras: homenagem de um nacionalista da contracorrente ao país irmão” (International Conference Music and shared imaginaries: Nationalisms Communities and Choral Singing – Aveiro, 2014). lopes.guilhermina@gmail.com